Quêtes littéraires n° 5, 2015

Hanae Abdelouahed

Université Mohammed Ier,
Oujda

Techniques reproductibles et artistiques dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar : transposition et référence communicative

La démarche artistique qui concourt à la création d'une œuvre littéraire est une forme développée de connaissance, de pensée, unique à l'art et une partie intégrante de la connaissance humaine. Elle se présente comme une transparence de soi, une expérience de l'être. Gérard Genette pense que l'art œuvre sur l'espace ou sur le temps, sur la matière, les sons, le corps ou le concept et il existe en tant qu'art dans ces dimensions que l'artiste a intentionnellement mises en forme (1994 : 8). Seuls les éléments qui ont été organisés par l'artiste appartiennent à l'œuvre en tant que telle. Approcher donc une représentation à l'intérieur d'un texte littéraire est soumis à l'hégémonie de l'espace, perceptible à différents niveaux. Le premier d'ordre systématique, prenant en compte la dualité saussurienne : le syntagmatique et le paradigmatique. Le second d'ordre sémantique, se manifeste notamment dans les figures permettant une correspondance entre signifiant et signifié.

Dans cette optique l'art se présente en tant qu'une « expérience optimale » (Csikszentmihalyi, 2004 : 4) de la conscience. Quelle forme de connaissance peut-on alors entreprendre sur une œuvre par l'art et qu'on ne peut pas avoir autrement ? Quels processus mentaux sont en jeu dans la poïétique artistique ? Nous essaierons de répondre à ces questions en procédant à une analyse comparatiste entre le texte littéraire et le pictural, entre la *diégésis* et l'*ekphrasis* dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, publié en 1968, une œuvre jugée par la critique profonde, riche et complexe.

Dr Hanae Abdelouahed – enseignante, titulaire d'un doctorat en Littérature Générale et Comparée. Adresse pour correspondance : Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Mohammed Ier, Oujda. Maroc ; e-mail : hanae_aricie@hotmail.com

1. L'*Ekphrasis* dans la conception artistique de Marguerite Yourcenar

Les réflexions sur la notion d'*ekphrasis* construisent un modèle prolixe de l'analyse du pictural dans une œuvre littéraire. Cette technique consiste en un passage entre le visible et le lisible dans une œuvre d'art ; plus précisément c'est un exercice littéraire qui se concrétise dans la picturalisation d'un texte. Parcourant les siècles et l'Histoire de l'art, nous découvrons que le terme *Ekphrasis* trouve ses germes dans la notion de *l'Ut Pictura poesis* préméditée par Horace dans *L'Epître aux Pisons*, il signifie « la poésie est comme la peinture » (Grimal, 1968 : 96), une technique mise en exergue pendant la Renaissance. Remontant encore plus loin dans l'étude de l'histoire du mot, nous découvrons qu'elle a été pratiquée en tant que genre poétique et artistique dans l'*Iliade* d'Homère (Krieger, 1992 : 10). La description du bouclier d'Achille a servi de prototype à la description ekphrastique. Par le biais de cette description, Homère transpose l'œuvre d'art dans le texte littéraire sous forme d'hypotypose vive. Sorte d'artefact, le bouclier témoigne d'une esthétique picturale tentant de rendre le lisible visible et le visible lisible. L'osmose qui génère cette relation transcrit la forme circulaire du bouclier, affecte la structure du récit, contribue à sa mise en abyme. Murry Krieger souligne en effet l'importance de cette spatialisation créée au sein du récit et qui permet au texte de s'élargir, d'atteindre une ampleur artistique et d'enrober un ornement, une esthétique et une ouverture (*ibid*. : 8). Inscrite dans le flux et l'inachèvement, cultivant même une infinitude qu'elle s'applique à reconnaître, se plongeant délibérément dans les perplexités et les abîmes du sens, l'œuvre ouverte se prive des assurances ou des consolations que procurent les figures de la continuité et de l'achèvement. Le pictural dans un texte littéraire est discerné par son effet-tableau qui se produit chez le lecteur, sorte d'*esthésis* que Paul Valéry (1957 : 1331) situe au niveau de l'expérience de la réception. L'effet-tableau produit rentre dans l'ordre de la réminiscence, de la *mnémé*. Afin de dépsychologiser la compréhension, l'effet-tableau s'intéresse à la stratégie de l'auteur qui crée l'œuvre d'art et à travers laquelle il veut communiquer au lecteur une expérience esthétique originale où s'entrecroise le référentiel et le factuel au carrefour du texte-image. Le texte est donc transmuté en un miroir étoilé de l'expérience artistique, remodelé par des expressions et des impressions. Cela dit, il ressort que l'*ekphrasis* est marquée par une phénoménologie de la création artistique, met en rapport la communicabilité du texte avec sa référence : le tableau.

D'un point de vue alchimique, il existe un monde intermédiaire entre la pensée et la matière qui vire vers une épistémologie de l'art où résonne la fameuse phrase de Rimbaud : « le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » (1972 : 220). Le dérèglement nous permet d'accéder à une autre vision pour rendre compte du niveau amorphe de la matière créatrice. Cette force consubstantielle a ses références dans *L'Œuvre au Noir* lesquelles sont en perpétuel

mouvement même dans leurs représentations les plus stables. Le texte entraîne le lecteur dans des aventures vécues à travers des éléments symboliques : le mobilisme, le voyage, le motif de tour concourent à la recréation du Grand Œuvre. S'y ajoute les sens, les émotions, les affects qui se coiffent, s'harmonisent pour reproduire l'œuvre d'art, une œuvre qui s'inspire de la Nature mais aussi de l'imagination. L'idée de *corporéifier les esprits* et *spiritualiser les corps* est le fondement de l'alchimie (Bonardel, 2002 : 101) : la matière se spiritualise, s'ouvre sur une dimension imaginaire dans laquelle elle s'opère. À partir de cette perspective, le monde se veut complexe, relatif et subjectif ; c'est un monde fondé sur une correspondance purement baudelairienne, une correspondance qui transcende l'être humain et réhabilite son contact avec ce monde singulier.

La création d'une œuvre d'art s'apparente à une création archétypale : « L'art c'est la contemplation. C'est le plaisir de l'esprit dont elle est elle-même animée […]. L'art c'est la plus sublime mission de l'homme puisque c'est l'exercice de la pensée qui cherche à comprendre le monde et à le faire comprendre » (Rodin, 1967 : 6). Le texte est désormais spatialisé, détient un pouvoir de représenter l'émiettement du temps. Dans cet enchevêtrement métaphysique s'invente le personnage yourcenarien qui affirme son identité : être quelque chose ou quelqu'un. Toutefois de nouvelles données s'additionnent à cette interférence tel que l'élargissement de l'absolu jusqu'à l'anéantisation et chaque extension aboutit à une indétermination. Zénon s'annihile en utilisant des expressions auto-référentielles : « je sais que je ne sais ce que je ne sais pas »[1] (*ON* : 653).

Par l'art, se crée un sens immatériel, se produit une forme signifiante où l'art exprime les réalités inexprimables. Ce sens est une sorte de gestalt, « son intention [est] d'être un objet à fonction esthétique » (Genette, 1994 : 10). L'expérience esthétique est une recherche de signifiance. Le caractère expressif de cette circularité met à découvert la nature du rapport de l'artiste au monde et comment l'œuvre se présente ontologiquement. Cela nous rappelle la phénoménologie de l'art vu par l'œil bachelardien qui expérimente et élabore la contemplation poétique et poïétique de l'imagination et ses images. L'auteur de *L'eau et les rêves* a illustré sa thèse en y introduisant des méditations philosophales des poètes et des alchimistes. Grâce à ces médiations, il a pu entreprendre une vérité particulière : « Bien des images essayées ne peuvent vivre parce qu'elles sont de simples jeux formels parce qu'elles ne sont pas vraiment adaptées à la matière qu'elles doivent parer » (Bachelard, 1981 : 9).

Cette phénoménologie de l'art est préexistante dans *L'Œuvre au Noir*, elle est régie par l'utilisation d'une pluralité d'images qui se présentent sous forme d'un entonnoir du flux psychique et du reflux physique. Parmi ces images nous abordons le portrait de la Flandre qui a fasciné Yourcenar et à partir duquel elle met en lumière le caractère flamand en investissant maints clichés : l'attachement au repos, l'amour des royautés,

1. Les références à l'ouvrage analysé de Marguerite Yourcenar (*L'Œuvre au Noir*) seront désignées par la mention *ON*, suivie du numéro de la page.

le goût de la conversation (belles paroles), l'engouement pour les fêtes. Ces poncifs bourgeois se recoupent pour représenter une société pré-industrielle qui conteste tout ce qui relève de l'industriel et revendique un espace écologique dans lequel apparaissent les ancêtres de l'auteur : Henri-Ligre et Marguerite d'Autriche. Yourcenar insère la reine dans un imaginaire culturel qui nous fait signe d'une citation culturelle :

> la régente vêtue de noir, menue et ronde, avait la pâleur triste des veuves et des lèvres de bonne ménagère qui surveille non seulement leur ligne et la desserte, mais l'État […]. Les vêtements de la régente étaient somptueux, mais sévères, comme il sied à une princesse qui se doit de porter les marques extérieures de sa situation royale, mais qui se soucie peu d'éblouir et de plaire (*ON* : 588).

Cette figure historique a joué un rôle important dans la diplomatie et la politique de son temps, c'est elle qui a donné des ordres pour construire l'Église de Brou en guise de monuments pour le défunt Philibert. La quotidienneté fabulée de ce personnage se traduit sous forme de saisies ponctuelles, insolites, de passages tragiques suspendus à la question du devenir et au mouvement du temps : la mobilité des « jours, [des] heures, et [des] mois avaient cessé de s'accorder aux signes des horloges et mouvement des astres » (*ON* : 685). Le glissement du temps s'opère implicitement dans la référence historique par la surenchère de sa mise en scène et de son expérimentation dans le monde diégétique. Les éléments historiques contribuent à une intériorisation du personnage de la fiction puisque le temps historique s'atomise comme le mercure *(ibid.)* et se disperse comme le sable (*ON* : 764). Le temps est le corollaire de l'espace. Les deux fusionnent dans l'univers artistique de Marguerite Yourcenar, fomentent sa tendance à faire revivre des personnages historiques dans son texte, des sites et des paysages, des événements et des manières.

2. Une représentation maniériste : vers le texte-image.

Le maniérisme est un courant artistique apparu pendant la Renaissance avec l'éclosion des Beaux-arts. Claude Gilbert Dubois souligne que « dans ce domaine rien n'est pur, rien n'est fixe, rien n'est imperméable à ce qui lui est étranger, il n'y a que des théoriciens tard venus qui classent, catégorisent, systématisent en fonction de leurs idées, après le temps des créateurs, et souvent à contretemps » (Dubois, 1979 : 42). Le maniérisme préconise la manière sur la nature, démontre la virtuosité du formel sur la matière. P. Barucco propose la définition suivante :

> On considérera par suite le maniérisme comme une période artistique européenne d'origine italienne qui a commencé dans la deuxième décennie du XVIe siècle et qui a duré jusqu'à 1620 environ ; une manifestation stylistique localisable entre l'apogée de la Renaissance et les commencements du Baroque (Barucco, 1981 : 22).

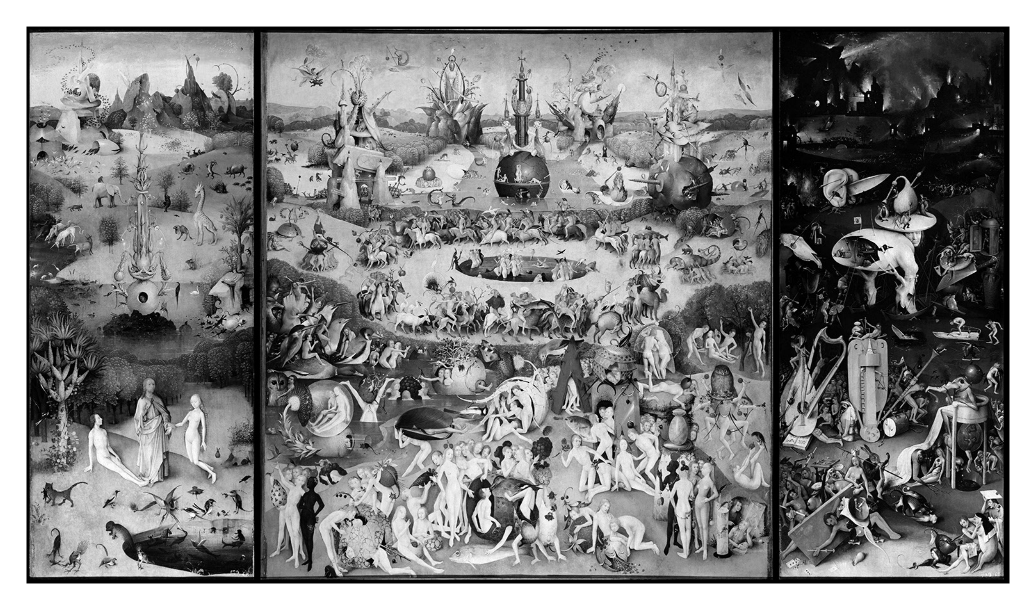


Tableau 1 : Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, 1503, Musée du Prado, Madrid

Les bribes de tableaux seiziémistes s'imbriquent dans *L'Œuvre au Noir*, s'exposent à partir des motifs qui relèvent du précieux, du sacré entre autres le jardin qui fait songer au *Jardin des Délices* de Bosch. Sorte d'artefact, le jardin est « le seul paysage alors paysagé (in situ), frais, humide, paisible et nourricier » (Roger, 1997 : 59). Ce *locus amoenus* est transmuté en un *locus horribilis* : il est un lieu de rencontre et de séparation, c'est là où vont s'accomplir les rencontres de Cyprien et d'Idelette à la lumière du jour et le lit, où Simon contemple sa femme à Flessingue avant sa mort. C'est un lieu de découverte où l'être est dévoilé, dénudé : « l'homme s'y découvre lui-même en même temps que la nature et le pouvoir qu'il exerce sur elle, nouvel Adam, Hercule aux Hespérides » (Zumthor, 1993 : 109). L'artefact du jardin est octroyé d'une dimension existentielle, il est un lieu de refuge et d'exploration, le chemin viatique de l'escapade et de la fugacité de l'être : « quand il se glissa précautionneusement hors de l'hospice, la rue était déjà pleine d'une aube d'été grise » (*ON* : 751).

Une autre image traverse le roman et relève du précieux, celle des Anges que nous trouvons aussi dépeinte dans le premier volet du *Jardin des Délices* (tableau 1). Yourcenar inverse, pervertit, matraque l'image des Anges : « les Anges ne conçoivent ni n'enfantent » (*ON* : 751), dit Cyprien. Ce ne sont pas ces créatures divines, emblème de chasteté, ils s'enivrent plutôt du plaisir charnel, portent le stigmate de la malédiction. Cette image est incarnée dans la relation entre les deux moines Cyprien et Florian dans le chapitre intitulé « Les désordres de la chair ». Les deux font preuve d'une candeur qui rappelle l'image d'Adam et Eve dans le Paradis. Ce petit groupe

d'Anges s'adonne avec innocence aux plaisirs du corps et à toutes les satisfactions qui peuvent procurer des sens brimés par l'orthodoxie religieuse car « la grande flamme sensuelle transmut[e] tout comme de l'athanor alchimique » (*ON* : 586). Les Anges sécrètent dans des relations charnelles qu'ils trouvent pures. Toutefois, ils sont condamnés d'hérésies, d'infanticide, de liaisons contre nature. Zénon ne cesse d'y penser ; il suppose que les rencontres des amoureux se déroulent dans des étuves devenant « une chambre secrète et un tendre asile » (*ON* : 736). La voie d'accès est un lieu de passage « par où les Anges vont et viennent » (*ON* : 733).

Yourcenar explore les voies frayées par Bruegel, concilie avec le cycle saisonnier des Mois et des Saisons qu'il entreprend dans ses tableaux : *La Fenaison*, *La Moisson*, *La Rentrée des troupeaux*, *Les chasseurs dans la neige*, *La Journée sombre*. Elle transpose aussi dans son récit une réalité économique misérable des ouvriers vue par le regard sympathique de Zénon envers les pauvres et antipathique contre les riches à travers les scènes des mines et les bûchers des charbonniers dans la forêt. En effet la forêt forme un espace labyrinthique d'emmurement, ranime chez lui le souvenir de ses études sur la mort et la renaissance, l'ascension et la descente de toutes les forces en équilibre dans le monde. Yourcenar use de cet espace comme un décor campé pour une famille de charbonniers qui vivent loin de la société, elle devient la mère berceuse pour ces pauvres expatriés de la société. La forêt les accueille avec sympathie brute, leur offre refuge et travail car ils gardent les rondins de bois. Pendant que Zénon était hospitalisé par cette famille, il tenait main et éprouvait un sentiment de fierté d'appartenir à cette humanité « qui domestique le feu, transforme la substance des choses et scrute les chemins des astres » (*ON* : 586). Zénon est encore témoin des altercations en flamand des tisserands et artisans, de la révolte des tissutiers d'Oudenove et de l'introduction en Flandre de métiers à tisser. Yourcenar met en scène l'exaspération ouvrière en brossant le portrait des ouvriers qui ont installé de nouveaux « ateliers ruraux » avec leur cortège de dortoirs-taudis, de chômage et de misère. À travers le chapitre intitulé « La fête à Dranoutre », elle met l'accent sur l'éclosion des métiers à tisser et leur contribution dans le développement de l'industrie drapière à travers quelques exemples : les sujets de tapisseries d'Aubusson figurant parmi les biens confisqués d'un patriote flamand et convoités par Martha Ligre.

L'Œuvre au Noir brosse aussi une palette de mutations économiques du XVIe siècle où bouillonne l'infraction du féodalisme médiéval et l'émergence d'un prolétariat ouvrier qui entre dans l'ère des machines. Elle nous présente un diptyque : le premier volet se défile sous forme d'une comparaison entre le portrait de la maison Ligre et celui de la maison Fugger truffée de descriptions à la fois opposées et complémentaires. L'une évoque une famille riche avide pour les titres de noblesse, l'autre une famille qui se cantonne dans le confort bourgeois. Les deux familles sont dotées de qualités respectables mais sont aussi dépeintes comme des marionnettes dépourvues de sens pour la vie, fragiles, s'agitent dans le corollaire des situations. Le deuxième volet s'intéresse à la représentation des scènes des mines, des échanges

commerciaux et de la concurrence entre les marchands comme Henri-Juste qui rappellent incessamment les tableaux de Breughel mettant au point des techniques qui permettent d'accroître très sensiblement la quantité d'objets fabriqués sans nuire à la qualité et en employant assez peu de mains d'œuvre :

> grand trésorier des Flandres, propriétaire d'une raffinerie de sucre à Maestritch et d'une autre aux Canaries, fermier de la douane de Zélande, détenteur du monopole de l'alun pour les régions baltiques, assurant pour un tiers avec les Fugger les revenus de l'ordre de Calatrava, Henri-Juste se frottait de plus en plus aux passants de ce monde […]. Il venait d'établir aux environs de Dranoutre, en plein plat pays, des ateliers ruraux où les ordonnances municipales de Bruges ne le brimaient plus (*ON* : 579-80).

À peine les ouvriers d'Henri-Juste ont-ils expérimenté les machines qu'ils les ont « aussitôt prises en grappe, après avoir fondé sur elles l'extravagant espoir de gagner plus et de peiner moins » (*ON* : 781). Les hommes se voient eux-mêmes transformés en machines et dépossédés de leur travail. De même, lors de sa visite à l'atelier de Colas Gheel pour louer les machines, Zénon observe et critique implicitement la rigidité du banquier et les conditions de travail pénibles imposées aux ouvriers.

Le fusionnement des épisodes historiques et des toiles-paysages permet à l'écrivaine de multiplier les allers-retours du monde vers l'œuvre, de former une symbiose entre le référentiel et le factuel avec dextérité. La mobilité devient un communicateur des vestiges de la mémoire, un conducteur aux origines.

Le mobilisme emmène Zénon à fréquenter plusieurs sentiers : l'Angleterre, l'Allemagne, la Zélande. Ces sites l'immergent dans l'eau lustrale de la plage de Heyst. L'image symbolique de l'immersion rappelle celle d'Achille qui se débarrasse de toute faiblesse et vulnérabilité. Ainsi Zénon sort purifié de la faiblesse d'avoir pensé échapper à sa destinée. Cette aventure allait déchaîner un procès pour hérésie. Il finira en prison. Là il a enfin retrouvé *Zénon*, l'alambic de la dernière transmutation. Il est hanté par les acides distillés, par la mort qui entre lentement, décompose ce qui reste de matière vile en lui. Zénon monte au rouge. Empyrée de la Connaissance où se réalise enfin la parfaite *coincidentia oppositorum* des alchimistes, il s'imbrique en un Tout éternel jusqu'à devenir *Un*. Il cherche l'universel dans les replis de l'être, dans un « humanisme [de] l'abîme » (Yourcenar, 1991 : 169), parcourt les quatre coins du globe, mais ne parvient pas à saisir la caractéristique de chaque culture. Toutefois, ce qui compte pour lui est la manière et non pas la matière :

> ce Zénon qui marchait d'un pas précipité sur le pavé gras de Bruges sentait passer à travers lui, comme à travers ses vêtements usés le vent venu du large, le flot des milliers d'êtres qui s'étaient déjà tenus sur ce point de la sphère, ou y viendraient jusqu'à cette catastrophe que nous appelons la fin du monde ; ces fantômes traversaient sans le voir le corps de cet homme qui de leur vivant n'était pas encore, ou lorsqu'ils seraient n'existerait plus (*ON* : 685-686).

La description picturale dans ce passage donne à voir et à croire. L'imparfait dresse la toile de fond de cette description en élaborant un portrait fluide rendu vif par la métaphore du fantôme. Un portrait édifiant de la mobilité de l'être est brossé sur le plan temporel et spatial, enclenche un désenchantement croissant vis-à-vis du monde à tendance apocalyptique. Le sémantisme des verbes (marchait-sentait-traversaient) structure horizontalement et verticalement cette description, remet en cause non seulement la vision du monde dans lequel se trouve Zénon mais aussi celle de la Yourcenar, un monde inséparable de la crise qui succède à la deuxième guerre mondiale. Par le biais de l'analogie qui implique un effet-miroir, elle parvient à rassembler deux époques dans le même tableau : l'obscurantisme du XVIe siècle et l'anarchisme du XXe siècle.

Il s'avère que Yourcenar joue sur la manière d'exposer une conception multiculturelle du monde au sein de laquelle la perception de l'autre est fondée sur le sentiment d'une moindre étrangeté, un sentiment fondé sur la croyance en l'existence de différences insurmontables entre les races. La *maniera* yourcenarienne conteste toute forme de xénophobie, s'engage dans un discours qui renie la tradition. Son art est une synthèse du langage formel classique et moderne, une revendication d'une poétique de renouvellement fondée sur les notions d'harmonie et d'assimilation. Quant à l'omniprésence du mythe de la décadence, elle interpelle la réorganisation du cosmos : s'agit-il d'une utopie ou dystopie ? L'enjeu reste de proclamer le changement, de s'indigner contre les crimes gratuits de l'ère moderne, de conjurer les discriminations et l'iniquité sociale. La mouvance de l'Histoire coïncide avec la recréation d'un équilibre du monde, un équilibre qui coule de source traditionnelle et prend chemin vers la modernité traversant les dédales de l'universalité en abolissant les frontières entre les peuples et en dénonçant toute forme de discrimination.

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard G. 1981. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris. José Corti.

Barucco P. 1981. *Le maniérisme italien*. Paris. PUF.

Bonardel F. 2002. *La voie hermétique*. Paris. Éditions Devry.

Corbin H. 2006. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*. Paris. Éditeur Médicis-Entrelacs.

Csikszentmihalyi M. 2004. *Vivre : la psychologie du bonheur*. Paris. Robert Laffont.

Dubois C. G. 1979. *Le maniérisme*. Paris. PUF.

Genette G. 1994. *L'œuvre d'art 1. Immanence et transcendance*. Paris. Éditions du Seuil.

Grimal P. 1968. *Essai sur l'art poétique d'Horace*. Paris. Sedes.

Krieger M. 1992. *Ekphrasis*. Baltimore. The Johns Hopkins University Press.

Ricœur P. 1975. *La métaphore vive*. Paris. Édition du Seuil. « Points ».

Rimbaud A. 2009. *Poésies complètes*. Paris. Gallimard. « Bibliothèque de La Pléiade ».

Rodin A. 1967. *L'art : Entretiens réunis par Paul GSELL*. Paris. Gallimard. NRF.

Roger A. 1997. *Court traité du paysage*, Paris. Gallimard. « Bibliothèque des Sciences Humaines ».
Yourcenar M. 1982. *Œuvres Romanesques*. Paris. Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
Yourcenar M. 1991. *Essais et Mémoires*. Paris. Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
Zumthor P. 1993. *La Mesure du monde*. Paris. Éditions du Seuil. « Poétique ».

Reproducible and artistic techniques in *The Work in Black* Yourcenar: transposition and communicative reference

ABSTRACT: Marguerite Yourcenar's novel *The Work in Black* provides descriptions of artwork. Fingerprints artistic figurations in his novel become both a text and materiality of Intermediality *Ut Pictura poesis*. How is formed the symbiosis of the diegesis and Ekhprasis in the novel by Marguerite Yourcenar? Mannerist processes allow the author to play on two different display modes: the text and the image called by the text. How is this transposition within the Work in Black, a novel supposed to represent social circles of the Renaissance by taking the idea to Breughel and simultaneously echo the turpitude where there the contemporary world. Communication between the image and the text does not only nesting but also a representation that is created as a space, an «inner distance» in the words of Georges Poulet, which makes the work a bet abyss in the search for the essence the art work, the philosopher's stone which is the original experience of vision. The curveball opens an «inner space» as Claude Edmonde Magny-analysis allowing the novel to open and expand this optical illusion, create connections, secret architectures. We will try to develop these problems merging form of osmosis The work at Black Yourcenar, at the intersection of disciplines and critical approaches that think the work of art in its many meanings and semiotic richness.

Keywords: ekphrasis, maniérisme, *Ut Pictura poesis*, médium, artefact.